

IV. Georg Lukács: Ästhetische Theorie und Kulturkritik im Essay

1. Einführung

In der letzten Zeit lässt sich ein immer regsameres Interesse für das Lebenswerk von Georg Lukács beobachten. Es handelt sich nicht nur um die Neuauslegung und Neuinterpretierung seiner marxistisch verwurzelten Ästhetik und Ontologie, sondern auch um die Neuentdeckung der Frühschriften der vormarxistischen Periode. Außerdem werden Ansatzpunkte aufgezeigt, die hilfreich sein könnten, dem diskontinuierlich erscheinenden geistigen Werdegang eine Erklärung zu geben, zumal die Kontinuität von Lukács selbst bestätigt wurde: „Bei mir ist jede Sache die Fortsetzung von etwas. Ich glaube, in meiner Entwicklung gibt es keine anorganischen Elemente.“¹⁷⁵

Von der neueren Forschung wird auch Lukács' Romantik-Rezeption viel differenzierter als früher angenähert. Wie sein Tagebuch aus den Jahren 1910–11 dokumentiert, beeindruckte Lukács schon früh außer den Vertretern der deutschen Philosophie – Kant, Dilthey und Simmel – das geistige Erlebnis, das er durch die Romantik gewonnen hat, sehr intensiv. Von 1906 ab lässt sich bei ihm ein sich steigerndes Interesse für die Romantik entdecken. Die ersten Spuren davon kann man in seinem Aufsatz *Gedanken über Henrik Ibsen* entdecken, der in diesem Jahr in der gesellschaftswissenschaftlichen Zeitschrift der linksradikalen ungarischen Intelligenz, *Huszadik Század*, erschienen ist.¹⁷⁶ Hier versteht Lukács die Romantiker allerdings noch mit solchen Kennzeichen, die er später aufgeben wird, mit überschwenglichem Gefühlskult, irrationalen Ausschweifungen und Mangel an Realitätssinn. Zugleich kommt aber auch sein wichtigster, nie wieder zurückgenommener Vorwurf gegen sie zum Ausdruck, ihre Missachtung jeglicher Beschränkung. Um 1910 plant er sogar ein Buch über die Romantik, das allerdings nicht fertiggestellt wird – inzwischen verschob sich Lukács' Interesse immer mehr von der ganzen romantischen Bewegung auf deren originellsten Wortführer und Theoretiker, den jüngeren Schlegel. Als Ertrag der diversen intensiven philosophischen, ästhetischen und literaturgeschichtlichen Studien erscheinen jedoch ab 1908, zuerst in der für die ungarische Moderne maßgebenden zeitgenössischen Literaturzeitschrift *Nyugat*, dann in den kurzlebigen Zeitschriften der linken Kulturreformer wie *Renaissance* und *A Szellem*, ganz eigentümliche Essays, geschrieben in einem in Ungarn völlig befremdenden, „verschwommenen“ philosophischen Stil.¹⁷⁷ Schließlich wurden diese, um weitere Studien über Theodor Storm, Lawrence Sterne sowie um eine Einführung über die Beschaf-

175 Eörsi, István (Hg.): *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 132.

176 Lukács, György: *Gondolatok Henrik Ibsenről*. *Huszadik Század* (1906), H. 8, S. 127–137.

177 Vgl. Bognár, Zsuzsa: *Die ungarische Rezeption des Essayisten Georg Lukács. Ein interkultureller Diskurs um 1910 in Budapest*. In: Kulcsár-Szabó, Ernő / Manherz, Károly / Orosz, Magdolna (Hg.): „das rechte Maß getroffen“. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag. Berlin / Budapest: ELTE / Humboldt Universität 2004, S. 166–176.

fenheit des Essays ergänzt, 1910 gesammelt in einem Sammelband – der Titel hieß *A lélek és a formák* – in Budapest herausgegeben. Die deutsche Fassung, um einen weiteren Essay über Paul Ernst ergänzt, erschien ein Jahr später unter dem Titel *Die Seele und die Formen* in Berlin. Obwohl um diese Zeit auch andere, wesentliche essayistische Texte von Lukács verfasst wurden, wie *Zur Theorie der Literaturgeschichte* 1910 und *Ästhetische Kultur* 1912, nicht zu sprechen über *Die Theorie des Romans* 1916, markiert eigentlich *Die Seele und die Formen* die Essayperiode von Lukács.

Den Gegenstand dieser Untersuchung bilden mehrere – mit Lukács eigenem Ausdruck als Kritiken bezeichnete – Texte des Essaybandes, unter besonderer Berücksichtigung von Anknüpfungspunkten zur Frühromantik. Nicht nur bei der Kritik-Auffassung des jungen Lukács kann man frühromantische Ideen erkennen, sondern in einigen Lukács-Essays lassen sich auch parallele Textstellen bzw. Textübernahmen von Friedrich Schlegel finden. Diese nachzuweisen und zu kommentieren gehört ebenfalls zu den Zielsetzungen der nachfolgenden Textinterpretationen.

2. Die Seele und die Formen

2.1 Forschungsansätze

Bezüglich des Frühwerkes stehen im Fokus gewöhnlich der Essayband und die 1906–1907 beendete Dramengeschichte. Zwei, einander überlappende Tendenzen sind bei ihrer Untersuchung offensichtlich. Generell versucht man eine Jugendästhetik von Lukács zu rekonstruieren, die ihre wirkliche Vollendung erst in der 1912–1914 ausgearbeiteten *Heidelberger Ästhetik* erfahren soll. Bei diesem Herangehen erscheint evident, die literaturgeschichtlichen Essays mit philosophischen Termini zu erfassen, bzw. als Kristallisationen weitreichender philosophischer Vorstudien zu betrachten.¹⁷⁸ Den Anhaltspunkt dazu bietet die bekannte philosophische Orientierung des jungen Lukács. Die andere Tendenz, die die Obige unterstützt, ist der Verzicht auf die differenzierte Analyse der einzelnen Essays. Sie werden immer wieder als Kontrapunkte voneinander innerhalb eines zu eruierenden, philosophisch verankerten ästhetischen Konzepts ausgelegt.

Dem Mangel der Lukács-Rezeption an der Vertiefung in die Problematik der einzelnen Essays könnte die Monographie *Verzehnte Romantik* von Ute Kruse-Fischer abhelfen. Die Verfasserin geht davon aus, dass die Kunstauffassung des jungen Lukács grundsätzlich in der frühromantischen Tradition verwurzelt ist. Indem sie deren weittragende

178 Kruse-Fischer, Ute: *Verzehnte Romantik. Georg Lukács' Kunstphilosophie der essayistischen Periode (1908–1911)*. Stuttgart: M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991, S. 2.

Folgen in der Konzeption des Essaybandes aufspürt, konfrontiert sie die frühromantische Kunstphilosophie mit den erwähnten philosophischen Vorstudien Lukács', mit der Unbedingtheit der Kantschen Ethik und den lebenspraktischen Forderungen der Soziologen Georg Simmel und Max Weber. Indem sie „die theoretischen Differenzen und Übereinstimmungen in Lukács' uneingestandener Wahlverwandtschaft zu den Frühromantikern“ aufzeigt, liegt es ihr daran, den Essayband einerseits als eine scharfe Kritik des Philosophen und Ethikers Lukács an der Frühromantik zu explizieren, andererseits kann sie aber seine „ästhetische Affirmation“ und die „grenzenlose Liebe“ des existentiell betroffenen jungen Menschen zu den frühromantischen Idealen nicht verleugnen.¹⁷⁹ Carlos E. Machado grenzt diese Bereiche nicht so strikt voneinander ab, wenn er der Ansicht ist, „die Essaysammlung zeigt paradigmatisch den untrennbaren Zusammenhang von Ästhetik und Ethik und der existentiell-biographischen Frage beim jungen Lukács“.¹⁸⁰

Einen Neuanatz stellen die vergleichenden Studien ungarischer Lukács-Forscher dar, insofern diese Interpreten des Essaybandes sowohl die ungarische als auch die deutsche Fassung berücksichtigen. András Kardos fokussiert auf die Veränderungen der ästhetischen Ansichten beim jungen Lukács zwischen den beiden Ausgaben und erwähnt bei der Deutung des einführenden Essays *Ein Brief an Leo Popper*, dass hier ein Extremfall vorliegt: außer dem völlig neugestalteten Schluss gibt es 47 Unterschiede zwischen der ursprünglichen Fassung und der deutschsprachigen Version.¹⁸¹ Károly Kókai untersucht die Einflüsse der österreichischen Kaisersstadt Wien auf das Werk des jungen Lukács und unterzieht einige Texte des Essaybandes einer detaillierten Analyse. Dabei vergleicht er die ungarischen Originaltexte nicht nur mit ihrer deutschen Übersetzung, sondern auch mit Lukács' Kassner- und Beer-Hoffmann-Lektüren.¹⁸² Ferenc Lendvai zieht vom Vergleich der beiden Ausgaben die Schlussfolgerung, dass die deutsche Fassung „zweifelloos charakteristischer gestaltet ist [...] man muss jedoch feststellen, dass die ungarische einheitlicher wirkt“.¹⁸³

Bei der vorliegenden Analyse wird diese Forschungstendenz fortgesetzt, indem beide Ausgaben des Essaybandes an mehreren Stellen gegenübergestellt werden und auch das Problem, inwieweit sich das Essaykonzept von Lukács zwischen 1909 und 1911 umgestaltete, wird dabei erörtert.

179 Ebd., S. 114.

180 Machado, Carlos Eduard: Die Formen und das Leben. Ästhetik und Ethik beim frühen Lukács (1910–1918). In: Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bern: Peter Lang 1997, S. 61.

181 Vgl. Kardos, András: A homogenitás tere. In: Thalassa (10) 1999, <http://www.mtapi.hu/thalassa/9923/10eves/kardos.htm> [24.10.2016]

182 Kókai, Károly: Im Nebel. Der junge Lukács und Wien. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002. Vgl. die Kapitel: Rudolf Kassner S. 95–108, Der Literaturkritiker S. 109–137.

183 Lendvai, Ferenc L.: A fiatal Lukács (Útja Marxhoz: 1902–1918). Budapest: Argumentum Kiadó / Lukács Archivum 2008, S. 148.

2.2 Beeinflussungen

Dilthey soll Lukács durch sein hermeneutisches Herangehen, das Aufspüren des dichterischen Subjekts, seiner Weltbetrachtung und Lebensproblematik im Kunstwerk, inspiriert haben. Überhaupt strebt der junge Essayist gar nicht danach, objektiv oder ‚wissenschaftlich‘ vorzugehen, sondern er gibt offensichtlich oder kaum verborgen, sein persönliches Betroffensein, sein eigenes ‚Erlebnis‘ im Zusammenhang mit dem jeweiligen Gegenstand seiner Kritik kund. Dies verleiht den Texten einen dermaßen subjektiven Grundton, der, verglichen mit der Dominanz des Positivismus in der damaligen ungarischen Philologie, nur einer geistesgeschichtlichen Einstellung zugerechnet werden kann. Und dann haben wir bei dem Hinweis auf das Diltheysche Erbe die ‚lebensweltliche Legitimation‘ der Essays, die komplizierte Liebesgeschichte mit Irma Seidler noch gar nicht miteinbezogen, obwohl, nach der Zeugenschaft des Tagebuchs, diese Affäre den Lukács-Schriften dieser Zeit die allererste existentielle Grundlage, die eigentliche ‚Erlebnishaftigkeit‘ gesichert haben muss.

Obwohl sich Lukács einige Jahre später schon nicht nur von Dilthey, sondern auch dem anderen bestimmenden Lehrer seiner Jugend, von Georg Simmel, wegen dessen ‚Impressionismus‘ distanziert hat, darf auch die inspiratorische Wirkung dieses Philosophen auf den Essayband nicht außer Acht gelassen werden. War Lukács mit Dilthey durch die Annäherungsweise an den Gegenstand verbunden, so kommt eine Gemeinsamkeit mit Simmel auf Grund der Begrifflichkeit und der zentralen Fragestellung zustande. Sie bezieht sich auf die Entzweiung von Subjekt und Objekt in der modernen Gesellschaft, auf das Fragwürdig-Werden der bürgerlichen Kultur. Vor allem ist „die von Lukács als unversöhnlich gedeutete Entgegensetzung von Leben und Form [...] eine radikalisierte Entfaltung der in Georg Simmels Lebensphilosophie entwickelten Interpretation der tragischen Dialektik von Leben und Formen“.¹⁸⁴ Ebenso erscheint die Vorliebe für das Genre des Essays als geeignet, zwischen Simmel und Lukács geistige Nähe vorauszusetzen, auch wenn sich der Jünger im Weiteren von der Konturlosigkeit und der die Gegensätze einebnenden Tendenz in den Schriften seines Meisters entschlossen distanzierte.

Das Unbehagen an der Kultur der eigenen Zeit – übrigens wird auch diese kritische Attitüde von Simmel übernommen – führt Lukács zu den Frühromantikern. Wie diese die mechanistischen Welterklärungsversuche der Aufklärung als unzulänglich empfanden, die Alleinherrschaft der Vernunftsprinzipien als dogmatisch ablehnten und sich nach neuen geistigen Entwicklungsperspektiven sehnten, so suchte der junge Lukács

184 Reiterer, Martin: Simmels Essays mit zwei Gegenentwürfen von Georg Lukács und Leo Popper. Diplomarbeit, Wien 1996, S. 23.

positive Lösungen für eigene Lebensalternativen. Die existentielle Fragestellung mündete sowohl bei den Frühromantikern als auch bei Lukács in den Bereich der Kunst.

„Noch nie in der deutschen Geistesgeschichte ist so phantasievoll gedacht und so intellektuell phantasiert worden wie in dieser Epoche“ – heißt es über den paradoxen Charakter der frühromantischen Bewegung.¹⁸⁵ Es scheint unmöglich zu sein, bei dieser Universalität der Bestrebungen Philosophie und Kunst voneinander abzugrenzen: „Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.“ – so Friedrich Schlegel im 115. Lyceums-Fragment.¹⁸⁶

Laut Schlegel soll die Kunst die Evidenz und Kalkulierbarkeit des Rationalismus durch die Momente des Nicht-Vorhersehbaren – zum Beispiel Gefühlsmäßigen oder Unerklärbaren, weil Mystischen – ausgleichen und durch ihren Kontrapunkt auf eine mögliche, wenn auch in der Praxis uneinlösbare Synthese hinweisen. Lukács entnimmt der Kunst Lebensmodelle, an denen er die Gültigkeit seiner Theorien über Lebens- und Formentscheidungen abmessen kann. Sowohl bei den Frühromantikern als auch bei Lukács ist die adäquate Ausdrucksform ein unvollendetes Ganzes, bei Schlegel das Fragment, das „gleich einem Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein [muss] wie ein Igel“,¹⁸⁷ bei Lukács ist sie der Essay. Der Anspruch auf die eigene Form rückt seine Vorstellung des Essays der Kunst näher; dabei gebraucht er die Genrebezeichnungen ‚Kritik‘ und ‚Essay‘ synonymisch und damit meint er eine Kontinuität zwischen Antike, Romantik und Moderne wieder herzustellen:

Also: die Kritik, der Essay – oder nenne es vorläufig wie du willst – als Kunstwerk, als Kunstgattung [...] Denn Wilde und Kerr machten eine Weisheit nur allen geläufig, die schon in der deutschen Romantik bekannt war, deren letzten Sinn die Griechen und Römer ganz unbewußt als einen selbstverständlichen empfanden: daß Kritik eine Kunst und keine Wissenschaft sei.¹⁸⁸

Als erste Vertreter des modernen Kritikers, die dieser Tendenz angehörten, nennt Lukács Friedrich Schlegel und Schleiermacher – mindestens in der ungarischen Fassung der Einführung zum Essayband.¹⁸⁹ Die ein Jahr später entstandene deutsche Fassung zeigt relevante Unterschiede, so fehlt hier der obige Hinweis auf die Vorbildlichkeit der deutschen Kritiker. Immerhin ruft die obige Distinktion gleich das 117. Lyceums-Fragment in Erinnerung, in dem es heißt:

185 Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München: C. H. Beck 1992, S. 25.

186 KFSA, S. 161.

187 Ebd., 206. Athenäum-Fragment, S. 197.

188 Ebd., S. 3–4.

189 Lukács, György: A lélek és a formák. Kísérletek. Budapest: Napvilág Kiadó / Lukács Archivum 1997, S. 33. Im Weiteren wird die Abkürzung LF im laufenden Text in Klammern verwendet.

Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.¹⁹⁰

Die Anforderung Schlegels, poetisch zu sein, bezieht sich bei den Frühromantikern nicht allein auf die Gestaltungsprinzipien, sondern sie drückt eine vollständig neue Auffassung von der Kritik aus, wie es bereits in dieser Arbeit im Kapitel I.5. angedeutet wurde.¹⁹¹ Lukács scheint sich zu Beginn der Einführung diese Vorstellung zu eigen gemacht zu haben, am Ende beginnt er jedoch die Textsorte Essay wieder zu problematisieren, und kommt dabei in beiden Fassungen zu einem anderen Ergebnis, wodurch die Unentscheidbarkeit – ein typisches essayistisches Moment – von Anfang an den Charakter des Essaybandes bestimmt.

2.3 Lukács über die frühromantische Ironie

Lukács' Äußerungen über die Frühromantik und Ironie sind widerspruchsvoll. Auf den ersten Blick ist seine Stellungnahme stark negativ, aber wenn man seine direkten Aussagen mit den verstreuten Begleittexten zusammen liest, ist das Gesamtbild bei Weitem nicht einheitlich. Nicht die schwere Zugänglichkeit der frühromantischen Vorstellungen störte Lukács – sich selbst zählte er ja auch zu den intellektuell Überlegenen –, viel wahrscheinlicher ist, dass er nicht bereit war, die Mannigfaltigkeit und Paradoxität dieser Bestrebungen als solche zu akzeptieren und sich Eindeutigkeiten einbildete, die nicht vorhanden waren.

Bereits in seinem ersten Ibsen-Aufsatz vom Jahre 1906 sollte es heißen, wie er es in einem Brief aus dem Jahre 1909 an Leo Popper beteuert: „Die Romantik ist Flug, aber man kann nicht immer fliegen, und es gibt kein Ziel, weil sie nach dem Unendlichen strebt.“¹⁹² Diese Kritik sollte sich hauptsächlich auf den von Friedrich Schlegel geprägten Begriff der „progressiven Universalpoesie“¹⁹³ beziehen, weil nach Lukács daraus hätte folgen müssen, „dass das Wesen des romantischen Lebens die in die Praxis übertragene Poesie, die Erhebung ihrer innersten und tiefsten Gesetze zu Lebensgesetzen ist“. (BW, S. 92.) Sein eigenes Leben sei daher, so Lukács, „zum Großteil eine Kritik der Romantik [...]“. (BW, S. 92.)

190 KFSa, S. 162.

191 Vgl. *Literaturkritik in der Frühromantik und der Moderne – eine theoretische und historische Problemstellung*, S. 30–33.

192 Georg Lukács' Briefwechsel 1902–1917. Hg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Budapest: Corvina 1982, S. 91. Im Weiteren wird die Abkürzung BW im laufenden Text in Klammern verwendet.

193 KFSa, 116. Athenäums-Fragment, S. 182.

Nun, einerseits bedeutet die Universalpoesie bei Schlegel einer anderen Bestimmung zufolge durchaus nicht eine bedenkenlose Vermischung und Verflachung der verschiedenen Bildungsbereiche, sondern durch ihre Potenzierung mit ethisch-moralischer Hilfe eben eine Abgrenzung und Verstärkung:

Die falsche Universalität ist die welche alle einzelnen Bildungsarten abschleift und auf dem mittlern Durchschnitt beruht. Durch eine wahre Universalität würde im Gegenteil die Kunst zum Beispiel noch künstlerischer werden, als sie es vereinzelt sein kann, die Poesie poetischer, die Kritik kritischer, die Historie historischer und so überhaupt. Diese Universalität kann entstehen, wenn der einfache Strahl der Religion und Moral ein Chaos des kombinatorischen Witzes berührt und befruchtet. Da blüht von selbst die höchste Poesie und Philosophie.¹⁹⁴

Andererseits ist das Leben von Lukács in dieser Zeit nichts anderes als ein misslungener Versuch des Poetisierens, wie es die tragisch endende Romanze mit Irma Seidler zeigt; und dass er sich dessen auch bewusst war, beweist der Kierkegaard-Essay als imaginative Situierung des eigenen Lebensproblems am besten, mit ausdrücklicher Kritik am Protagonisten.

„Doch ist die Romantik nicht nur ‚Sehnsucht‘ nach dem Unendlichen, sondern auch romantische Ironie“ – stellt Lukács in dem bereits zitierten Brief fest. (BW, S. 92.) Die Ablehnung der romantischen Ironie mit ethischer Begründung herrscht in der ganzen Jugendperiode vor. In den Dostojewski-Notizen (1912–1914) heißt es: „Zweite Ethik als Wirklichkeit: [...] In der deutschen Romantik als Gedanke: Ironie. Frivolität darin. Hegels Scharfsinn, daß sie der Gipfelpunkt des Subjektivismus ist.“¹⁹⁵

In diesem Zusammenhang soll jedoch die Doppelbödigkeit des Begriffes „Frivolität“ aufgezeigt werden. Das Wort kommt in Lukács' privaten Aufzeichnungen, so in dem 1910 und 1911 geführten Tagebuch sehr oft vor. Seine Verwendung in der Bedeutung „Leichtfertigkeit“ wäre ja bei Lukács in der Kenntnis seiner negativen Meinung über die Ironie selbstverständlich. Darüber hinaus bedeutet das Wort aber auch „Zweideutigkeit“, was mit der ursprünglichen Intention der Ironie durchaus vereinbar ist. Bei Lukács überwiegt allerdings die erste Bedeutung des Wortes; man muss aber in Betracht ziehen, dass er nicht nur allzu oft die verschiedensten Dinge mit „Frivolität“ abstempelte, sondern dass er sich selbst vor dieser Gewohnheit zugleich auch warnte, weil er die Widersprüchlichkeit der eigenen Stellungnahme bei der Verwendung des Wortes erkannte:

Beiläufig: meine „negativen“ Tugenden [...]: diese nervöse Angst vor der Frivolität und die nervöse Strenge ihr gegenüber, das ebenfalls nervöse seelische Reinlichkeitsgefühl, die Ansprüche an Verhältnisse – liegt nicht in allem diesem meine Unfähigkeit zur Religion, zur Existenz? Oder – wodurch die Frage noch komplizierter, aber klarer wird – liegt der Grund alles dessen nicht in meiner

194 KFSA, Ideen, S. 123.

195 Zitiert nach Machado 1997, S. 74.

Maßlosigkeit (in dem, daß ich kein Maß in mir besitze). Dann wäre Ethik als das Maß des Maßlosen bezeichnet: sehr nahe an Kant [...].¹⁹⁶

Und noch ein Beweis aus dem Tagebuch, diesmal für die Unausweichlichkeit der Frivolität; beachtenswert ist dabei noch, dass die Argumentation nach einer musterhaft ausgeführten ironischen Struktur aufgebaut wird:

Auf beiden Seiten Gefahr der Frivolität. Jede Einseitigkeit ist frivol, jeder Mittelweg ist trivial; jede coincidentia oppositorum leichtfertig. Es handelt sich um eine Einheit der Gegensätze, wie sie erhalten bleiben: ein Opfern, das kein Verlieren ist; eine Bewußtheit, die nichts weiß und eine Blindheit, die den Weg sieht. Das Problem der „Gefahr“ und des produktiven Abgrunds.¹⁹⁷

Lukács' Haltung der Ironie gegenüber kann man also kaum als konsequent bezeichnen. Das eine Mal überwiegt bei ihm die strikte Ablehnung auf ethischer Basis, das andere Mal aus intellektueller Perspektive die Einsicht in die Unverzichtbarkeit der Ironie; mit einer gewissen ‚Leichtfertigkeit‘ mag daher sein Verhalten ironisch genannt werden. Genausogut kann man bei ihm sogar eine latente, wenn auch nicht explizite Affirmation der Ironie entdecken. Z. B. im einführenden *Brief an Leo Popper*, wo „das Wesen und Form des Essays“ betreffend, Sokrates' Leben als Vorbild herangezogen wird. Dies sei „das typische für die Form des Essays, wie kaum ein anderes Leben für irgend eine Dichtungsart ist“;¹⁹⁸ für die Gattung also, an der jetzt Lukács allein interessiert ist. Beispielshaft sei Sokrates' Leben für den Essay, sowohl was die Relevanz der thematisierten Probleme als auch deren Steigerung und endgültige Zuspitzung angeht: „Eine Frage wird aufgeworfen und so vertieft, daß die Frage aller Fragen aus ihr wird, dann aber bleibt alles offen.“ (SF, S. 31.)

Bei dieser Art der Fragestellung können die einzelnen, aufeinander folgenden Stufen nicht zu einem logischen Ende geführt werden, wie auch bei Sokrates der Abschluss des Lebens, der Tod nicht bedeutungsvoll und Sinn gebend als eine Krönung des Lebens erschienen sei, was das Merkmal einer Tragödie darstellen sollte, sondern abrupt und anorganisch:

[...] von außen, aus der Realität, die in keinem Zusammenhange mit der Frage, noch mit dem, was als Möglichkeit einer Antwort ihr eine neue Frage entgegen bringt, kommt etwas, um alles zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist kein Schluß, sie kommt ja nicht aus dem Innern, ist aber dennoch der tiefste Schluß, denn von innen wäre ein Abschießen unmöglich gewesen. (SF, S. 31.)

196 Lukács, Georg: Tagebuch 1900–1911. Berlin: Brinkmann und Bode 1991, S. 56.

197 Ebd., S. 96.

198 Lukács, Georg: Die Seele und die Formen. Berlin: Leo Fleischel 1911, S. 30. Im Weiteren wird die Abkürzung SF im laufenden Text in Klammern verwendet.

Der Abschluss ist daher sowohl im Dialog als auch im Leben des Philosophen „immer willkürlich und ironisch“. (SF, S. 31.) Wenn Sokrates' Leben maßgebend für die Ausgestaltung des Essays ist, dann folgt daraus, dass dessen adäquate Form die ironische ist. Das Prinzip der Ironie spiegelt sich auch in der eine Seite später angeführten Erkenntnis von Sokrates wider, „daß derselbe Mensch die Tragödien und Komödien schreiben sollte“. (SF, S. 32.) Darin ist gleich die Position des Kritikers involviert: „die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl“. (SF, S. 32.) Sokrates erscheint als Vorbild für den heutigen Kritiker und seine Lebensgestaltung sowie die Struktur seiner Dialoge werden als Form des heutigen Essays angesehen. Damit hat Lukács Friedrich Schlegel im Bezug auf das Ironie-Konzept eingeholt.

2.4 Ironische Struktur in *Die Seele und die Formen*

„Der Lukácssche Essay ist die lebensphilosophische Variante des frühromantischen Fragments von Friedrich Schlegel“ – fasst Ute Kruse-Fischer das Endergebnis des Aufeinanderwirkens von vielfältigen geistigen Anregungen treffend zusammen.¹⁹⁹ Die besondere Bedeutung der Schlegelschen Fragmente diesbezüglich wurde in der letzten Zeit auch von anderen Lukács-Forschern anerkannt. Ophälders ist der Ansicht,

das 116. Athenäumsfragment wirft grelles Licht auf Lukács' Konzeption des Essays [...] Es enthält nicht nur alle Grundbegriffe, sondern bezeichnet ebenso gut die Entwicklungslinie, die Lukács vom Essayismus über die systematischen Versuche in Heidelberg bis zum Marxismus und zu den reifen Werken zur Ästhetik und zur Ontologie beschreiben wird.²⁰⁰

Hinter Lukács' oben zitierter, für seinen Freund Leo Popper verfasster Erklärung, er wolle durch den Essayband „eine Kritik dieser unendlichen Form“ geben, steckt in der Tat ein recht widerspruchsvolles Unternehmen. (BW, S. 92.) Paradoxiertweise behält Lukács in den essayistischen Schriften die ironische Struktur bei, die er durch die Essays zu kritisieren beabsichtigt. Was von ihm durch die expliziten Aussagen vom ethisch-ästhetischen Standpunkt abgelehnt wird, nämlich die Ironie, durchzieht die Argumentationsweise derselben Aussagen, folglich kommen in vieler Hinsicht aporetische Lösungen zustande. Schon in dem als erstes verfassten Essay vom Ende 1907, der bezeichnenderweise von der frühromantischen Bewegung handelt, konnte man die

¹⁹⁹ Kruse-Fischer 1991, S. 15.

²⁰⁰ Ophälders, Markus: Der Essay als Form im Schaffen des jungen Lukács. In: Brambilla, Marina Marzilla / Pirro, Maurizio (Hg.): Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900–1920) Amsterdam / New York: Rodopi 2010 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 74), S. 325–346, hier S. 326.

ironische Form entdecken, sie ist aber, vielleicht mit der Ausnahme des als letzter entstandenen Essays über Paul Ernst, in irgendeiner Variante durchgängig zu beobachten. Überall ist eine antithetische Textgestaltung charakteristisch, wobei die Auflösung der Gegensätze gewöhnlich nicht als das Ergebnis der immanenten Logik des Textes erscheint. Das Prinzip der Ironie ist außerdem nicht nur innerhalb der einzelnen Essays überwiegend, es dominiert auch den Band als Ganzes. Dies hat schon György Márkus in dem Nachwort der neuen ungarischen Ausgabe bemerkt: „Jedes Stück ist je ein – meistens bis zum Äußersten zugespitzter – Denkversuch mit irgendeinem Standpunkt, dessen schonungslose Kritik nicht selten schon der darauf folgende Aufsatz enthält.“ [Übersetzt von mir, Zs. B.] (LF, S. 237.)

Alle Aufsätze des Bandes haben einen zweigliedrigen Titel: in der deutschen Ausgabe aus dem Jahre 1911 wird zuerst die Thematik in ihrer Abstraktheit erfasst, wobei in den meisten Fällen schon innerhalb des ersten Glieds eine Zweipoligkeit erscheint – dem Leser fällt also das Gerüst einer ironischen Struktur sofort in die Augen: *Reichtum, Chaos und Form; Sehnsucht und Form; Bürgerlichkeit und l'art pour l'art*. Dann folgt in der ersten deutschen Ausgabe ein Doppelpunkt, was darauf hinweist, dass gleich darauf die durch das allgemeine Thema bezeichnete Person als Beispiel folgt. Was dabei schwerer wiegt, das Abstraktum oder das Konkretum, ist in manchen Essays kaum zu entscheiden. Einerseits sind die Fragestellungen tiefgehend, was den Vorrang der Theorie verstärken würde, andererseits sind aber die jeweiligen Auslegungen von einem gewissen Punkt ab immer völlig exemplarisch ausgerichtet, was für die Priorität der angesprochenen Gestalt spricht. Noch dazu ist die erste deutsche Ausgabe so gestaltet, dass innerhalb des Bandes die innige Verbundenheit, die Synchronie der beiden Teile des Titels verschwindet; es besteht ein gewisser Widerspruch zwischen dem Titelverzeichnis auf der ersten Seite und der Strukturierung der Titel auf den weiteren Seiten des Buches. In der deutschen Ausgabe stehen zuerst auf einer gesonderten Seite die meist antithetisch aneinandergereihten Begriffe, erst auf der nächsten Seite wird die konkrete Person benannt, worauf dann sogleich der Aufsatz folgt.

Im Folgenden wird zunächst der einführende Essay des Bandes unter dem Aspekt der frühromantischen Ironie ausführlich untersucht, dann werden die einzelnen literaturkritischen Essays besprochen, wobei zwei von ihnen, der Novalis- und der Sterne-Essay, eine ausführliche Darstellung erfahren.

2.4.1 Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper²⁰¹

Der einführende Essay zeigt auf den ersten Blick eine andere Konstellation als die anderen: Im Inhaltsverzeichnis fehlt diesmal eine literaturgeschichtlich identifizierbare Person, innerhalb des Bandes erscheint jedoch auch hier die Zweigliedrigkeit, insofern über dem Text und mit der gleichen Typographie wie bei den anderen Essays, ebenfalls eine Person benannt wird, und zwar ergänzt durch eine Gattungsangabe: *Ein Brief an Leo Popper*.²⁰² Im Vergleich mit der ungarischen Erstausgabe stellt sich also heraus, dass eine Erweiterung des Titels vollzogen wurde. Die ungarische Fassung kündigte bereits 1910 einen „Brief“ an, damals wurde aber nicht der Adressat, sondern das Thema: das Essayistische hervorgehoben. Man kann daraus schließen, dass die deutsche Variante einer neuen Konzeption Lukács' entspricht, wobei ihm eine Vereinheitlichung des Bandes und dabei vor allem die Akzentuierung des Formproblems vorschwebte.

In seiner klassischen Monographie über den deutschen Essay bringt Ludwig Rohner Brief und Gespräch gewissermaßen unter einen Hut, insofern er beide „ursprüngliche Natur, als solche reizvolles aber formschwaches Leben“²⁰³ nennt. Beide Textsorten sind bevorzugte Gattungen des Essaybandes, besonders wenn man *Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne* hinzunimmt. Rohners Vorwurf kann Lukács entgehen, indem er dieser angeblichen Simplizität der Gattungen durch ein Situationsspiel auszuweichen versucht, dessen künstlerischen Wert Rohner durchaus anerkennt: „Ja der Essay gewinnt gerade dort seinen höchsten künstlerischen Rang, wo er ein imaginäres Gespräch ist, und mit künstlerischer Ironie die Gestik des Briefes und des Dialogs fingiert, wo er sich den imaginären Partner selber schafft.“²⁰⁴

„Der imaginäre Partner“ ist in diesem Falle der beste Freund, mit dem Lukács ganz ähnliche hochintellektuelle Gespräche führt, und nicht nur von Angesicht zu Angesicht, sondern auch durch einen regen Briefwechsel, was die Situiertheit des Textes freilich nicht in Frage stellt, sondern ihm sogar eine gewisse Pikanterie verleiht. Der Umstand nämlich, dass es um Zeitgenossen oder Personen des Bekanntenkreises geht, ermöglicht es, Verhaltensweisen und Standpunkte der Beteiligten auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu prüfen oder eine Freude über das In-Erfüllung-Gehen der erwarteten Reaktionen zu erleben.

Dieser Brief ist eine Verlängerung der Wirklichkeit, indem hier eine unabschließbare Diskussion mit einem Freund um die Form fortgesetzt wird; denn Poppers „Gedanke“

201 Lukács, Georg: Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper. In: SF, S. 3–39.

202 In der ursprünglichen ungarischen Fassung heißt es auch jetzt anders: Ein Brief über „den Versuch“ [Levél a „kísérletről“].

203 Rohner 1966, S. 466.

204 Ebd.

war die Form,²⁰⁵ und er hat seine eigene Auffassung des Formproblems in einem imaginären, mit dem Briefschreiber geführten Gespräch schriftlich niederlegt.²⁰⁶

Poppers Anwesenheit in Lukács' Brief ist Schritt für Schritt zu verfolgen – nur in der Mitte des Textes gibt es eine Pause von etwa fünf Seiten, auf denen sich der Briefschreiber von seinen Überlegungen über die dem Essay eigene Form mitreißen lässt. Der Adressat erfüllt verschiedene Funktionen: Eher bejaht als bezweifelt er jedoch die Aussagen des Essayisten. Er befindet sich also nicht ständig in einer Gegenposition wie in einem dialektischen Gespräch. Vor allem dient er als Bezugspunkt, als ein verlässliches Du, das man mehrmals anreden, an das man notfalls Fragen richten kann, um den Gedankengang vorwärts treiben zu können. Ganz selten erscheint er als Vertreter einer Gegenrede; dann ist ein Zögern aus der vorgetäuschten Gegenmeinung herauszuspüren: „Du wirst vielleicht erwidern: mein Dichter ist eine leere Abstraktion und so auch mein Kritiker. Du hast recht, beide sind Abstraktionen, aber vielleicht doch nicht ganz leere.“ (SF, S. 12.)

Öfters bestätigt und bestärkt dadurch der Freund fundamentale Äußerungen des Essayisten, genau die Form betreffend: „Hier sehe ich, was Dich in einer solchen Auffassung der Kritik stört: die Anarchie; das Leugnen der Form, damit ein sich souverän dünkender Intellekt mit Möglichkeiten jeder Art frei seine Spiele treiben könnte.“ (SF, S. 15.)

Hierin sind wichtige Thesen der ästhetischen Auffassung von Leo Popper angesprochen, die der spätere, marxistische Lukács dann auch in seine große Ästhetik als das Prinzip der Einstoffigkeit übernimmt:²⁰⁷

Damit aber hätte ich auch schon bezeichnet, warum diese Art des Empfindens eine Kunstform für sich fordert, warum uns jede ihrer Äußerungen in den anderen Formen, in der Dichtung immer stören muß. Du hast schon einmal die große Forderung allem Gestalteten gegenüber formuliert, vielleicht die einzig allgemeine, aber diese ist unerbittlich und kennt keine Ausnahme: daß im Werk alles aus einem Stoff geformt sei, daß jeder seiner Teile von einem Punkt aus übersichtlich geordnet sei. (SF, 13.)

In der Fortsetzung dieses Gedankenganges ist dann Popper auch situativ anwesend, als Kenner der Kunstgeschichte und Experte ästhetischer Gesetzmäßigkeiten von den bildenden Künsten, der er ja auch in der Wirklichkeit war. Heraufbeschworen wird in diesem Zusammenhang, wie er dem Essayisten einmal „die Lebendigkeit der Menschen auf gewissen stark stilisierten Wandgemälden erklärte“. (SF, S. 14.)

205 Vgl. Lukács, Georg: Leo Popper (1886–1911.) – Ein Nachruf – In: Pester Lloyd, 18. Dezember 1911, S. 5f.

206 Vgl. die Anspielung auf die Textvarianten des in Manuskript gebliebenen *Dialogs über die Kunst* von Popper, in denen man den einen der Gesprächspartner, A, mit Lukács gleichsetzen kann und B die Meinung von Popper vertritt. In: Popper, Leó: *Dialógus a művészetről*. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. Hg. von Hévizi Ottó und Tímár Árpád. Budapest: MTA Lukács Archivum / T-Twins Kiadó 1993, S. 57–68.

207 Vgl. Popper, Leo: *Der Kitsch*. In: Ebd., S. 38–44.

Zwar enthält ein jeder Brief die Kontingenz eines Dialogs, das heißt die Möglichkeit einer dialektischen Wechselrede, jedoch wird davon von Lukács kein Gebrauch gemacht. Vielmehr kann man behaupten, dass Einigkeit, wenn sie denn in dem *Brief* überhaupt aufzufinden ist, am ehesten bezüglich der ästhetischen Standpunkte des Briefschreibers und des Adressaten gegeben ist. Zwischen ihnen scheint ein völlig harmonisches, auf Empathie beruhendes Verhältnis zu bestehen – ganz im Gegensatz zu den bestimmenden inhaltlichen Momenten des Textes. Die grundlegende Fragestellung bezieht sich ja auf die Beschaffenheit des Essays. Das ist tatsächlich ein eminentes Problem, denn von der Beantwortung dieser Frage soll die Existenzberechtigung des ganzen Buches abhängen. Der Essayband könne als solcher erst bestehen, wenn der Essay, d. h. konkret: ein jeder Text des Bandes fähig sei, eine eigene Form aufzuweisen, und der ganze Aufsatz handelt von diesen Verortungsmöglichkeiten des Essays.

Wenn man den Hauptstrang des Gedankenganges segmentiert, stellt sich heraus, dass in den einzelnen Etappen im Wesentlichen Gegensätze formuliert werden. Alles andere dient zur Veranschaulichung: Der Essayist bringt Beispiele aus der Kunst-, Literatur- und vor allem Philosophiegeschichte. Hervorgehoben werden müssen noch die Wiederholungen, der Rückgriff sowohl auf die einzelnen Problembereiche als auch die einzelnen Exempel mit neuen oder verstärkten Akzentsetzungen. Man hat also eine musterhafte ironische Argumentstruktur vor sich, es fehlt „bloß“ das Nachweisen des unabschließbaren Schlusses. Bei der Verortung des Essays ist der Ausgangspunkt seine Ablösung von der Wissenschaft und die mögliche Eingliederung unter die Gattungen der Dichtung. Das ideelle Gerüst des Aufsatzes wird von vier grundlegenden Gegensatzpaaren getragen. Diese sind der Logik des Textes folgend: Wissenschaft und Kunst; Dichtung und Kritik / Essay; Kunstessay und „lebensunmittelbarer“ Essay, schließlich Essay und Ästhetik.

Um die wichtigsten Aussagen kurz zu rekapitulieren: „In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Hier scheiden sich die Wege [...]“ (SF, S. 16f.) Über die Gegenüberstellung von Dichtung und Kritik heißt es:

[...] die Dichtung erhält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal; in den Schriften des Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaffenden Prinzip [...] Die Form ist die Wirklichkeit in den Schriften des Kritikers, sie ist die Stimme, mit der er seine Fragen an das Leben richtet [...] Denn nur als Erlebnis braucht der Essayist die Form und nur ihr Leben braucht er, nur die in ihr enthaltene seelische Wirklichkeit. [...] Denn beide Arten der Weltbetrachtung sind nur Stellungnahmen den Dingen gegenüber und jede ist überall verwendbar [...] (SF, S. 16ff.) Vielleicht ist der Unterschied am kürzesten so formulierbar: die Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell. (SF, S. 23.)

In diesem letzten Zitatenkomplex zeigt sich klar, wie widerspruchsvoll der Formbegriff von Lukács ist: Letzten Endes kommt man durch die Form unter den für den ganzen Band charakteristischen Schwankungen doch zum Leben oder – mit Lukács' eigener Akzentuierung – zu *dem* Leben zurück.²⁰⁸

Die Distinktion innerhalb der Gattung des Essays zwischen Kunstessay und ursprünglichem klassischen Essay ergibt sich aus der Frage, ob er durch irgendeine „Berührung mit Literatur oder Kunst“ entstanden ist oder nicht. (SF, S. 7.) In der Fragestellung gebe es keinen Unterschied zwischen den beiden Arten, „nur [bei dem Letzteren] sind die Fragen unmittelbar an das Leben selbst gerichtet“. (SF, S. 7.) Lukács hält diesen Typ, der ohne vermittelnde Instanz zustande gekommen sei, offenbar für wertvoller als den Kunstessay; er zählt zu seinen Autoren unter anderen Platon, Montaigne und Kierkegaard. Seine Vollendung repräsentiere der Platonische Dialog am adäquatesten:

Sokrates lebte immer in den letzten Fragen, jede andere Wirklichkeit war so wenig lebhaft für ihn, wie seine Fragen für die gewöhnlichen Menschen. Die Begriffe, in die er das ganze Leben einfügte, durchlebte er mit der unmittelbarsten Lebensenergie, alles andere war nur ein Gleichnis dieser einzig wahren Wirklichkeit, wertvoll bloß als Ausdrucksmittel dieser Erlebnisse. (SF, S. 30.)

Dieses Beispiel soll auch dazu dienen, die für die ironische Struktur kennzeichnende schrittweise Vertiefung der Aussage zu veranschaulichen. Während sich der erste Satz damit zufrieden gibt, Sokrates' eigene Dimension aus der Alltäglichkeit herauszuheben, präzisiert der zweite Satz sein Verhältnis zu diesem Alltagsleben, insofern gezeigt wird, was für eine Rolle dieses für ihn überhaupt spielen kann. Als höchster Sinn seines Lebens erscheint in der Fortsetzung die Sehnsucht, „ein paar Begriffe bestimmter zu umgrenzen“, wobei es um „Kämpfe auf Tod und Leben“ gehe; die letzte Bedeutung vermöge diesem Leben jedoch allein der Abschluss zu verleihen, der nicht ihm innewohnend sei, sondern – und das ist das Ironische daran – bloß ein sinnwidriges Aufdrängen der gemeinen Wirklichkeit darstelle. (SF, S. 30f.)

Innerhalb des Kunstessays wird noch ein Sondertyp erwähnt, bei dem als Endziel der Reflexion das Leben nicht in seiner sinnlich-seelischen Wesenheit, sondern in reiner Geistigkeit erscheint:

Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen [...] Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens. Die unmittelbar gestellte Frage: was ist das Leben, der Mensch und das Schicksal? Doch als Frage nur; denn die Antwort

208 Vgl. Kruse-Fischer 1991, S. 17.: „Ihre zahlreichen Definitionen sperren sich einer Systematisierung ebenso wie einer kohärenten Darstellung“.

bringt auch hier keine „Lösung“, wie eine der Wissenschaft oder wie – auf reineren Höhen – jene der Philosophie, sie ist vielmehr, wie in jeder Art Poesie, Symbol und Schicksal und Tragik. (SF, S. 15f.)

Indessen wird in der ungarischen Fassung auf diesen Typ mehr Wert gelegt als in der deutschen: Während er sich in dieser nur dieser flüchtigen Erwähnung würdig erweist, kommt er in der früheren Fassung als kontingenter Ursprung des modernen Essays auch am Ende des Textes vor.

Ich bin überzeugt, dass unsere Erlebnisse immer begrifflicher werden. Genug hat darunter die heutige Poesis bisher gelitten; vielleicht wird dennoch die Form des Versuchs, das Äquivalent und die Ergänzung der dichterischen Form, aus dieser Erlebnisform geboren werden. (SF, S. 33f.)

In der ungarischen Fassung kommt also dem intellektuellen Essay das letzte Wort zu; der Text schließt mit dem uneingelösten Versprechen einer selbständigen Form, mit einer Hoffnung auf dieses Vielleicht und mit drei Punkten – womit, dem klassischen Essay-Diskurs entsprechend, das Fragmentarische einen bleibenden Eindruck hinterlässt.

In der deutschen Version wird dieser Ausklang vollständig verändert. Als potentiell-Endziel erscheint die große Ästhetik, die allein befugt sei, einen Maßstab anzulegen. Aus ihrer Perspektive habe der Essay nur die provisorische Funktion, ihr Vorläufer zu sein. Weil die Ästhetik aber nur als reine Utopie – als „immer Kommende [...] noch nie Angelangte“ – gesetzt wird, kommt der Essay mit seinem Vorläufertum unentbehrlich vor. (LF, S. 35.) Er verfüge nämlich, im Gegensatz zur Idee der Ästhetik, über eine reale Existenz, in der sich „eine seelische Tatsache von eigenem Wert und Dasein“ ausdrücke: Diese „Erlebnismöglichkeit“ sei die Sehnsucht nach dem System, und sie könne also erst in dem Essay ihre Gestalt gewinnen. (LF, S. 37f.) Somit wird am Ende der deutschen Fassung dem Essay eine eigene Form zugestanden, wobei diese aber erst durch die Konfrontation des Essays mit der Ästhetik zustande kommt. Lukács braucht also für seinen Essay einen ideellen Gegenpol, um die ihm entsprechende Form zu bestimmen. Diese Lösung ermöglicht die Durchführung der frühromantischen ironischen Struktur angemessener als die ursprüngliche ungarische Variante.

Wie es sich gezeigt hat, ist die Systemoffenheit der Frühromantik eine relative; trotz aller Fragmentarität schimmert die metaphysische Idee des Absoluten in der Verlängerung ihrer paradoxen Aussagen durch. Gleichwie in den Lukács-Essays. Im einführenden *Brief an Leo Popper* schließt er noch die ungarische Fassung einem Essay-Diskurs angemessen: „Und man darf sich keinen Augenblick darum kümmern, wie weit man auf diesem Wege vorwärtskam, man soll nur nach vorne gehen und gehen, gehen ...“ (LF, S. 33.)

In der ein Jahr späteren deutschen Fassung erscheint jedoch der Essay mit wechselnder Beleuchtung. Der erste Teil des nächsten Satzes dünkt noch eine rein positive Beurteilung von diesem zu enthalten, und zwar die Tradition des frühromantischen

Fragments hochschätzend: „Ruhig und stolz darf der Essay sein Fragmentarisches den kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegen stellen [...]“. (SF, S. 36.) In der Fortsetzung taucht aber plötzlich ein unerwarteter Rivale auf:

[...] kraftlos aber wird seine reinste Erfüllung, sein stärkstes Erreichen, wenn die große Ästhetik gekommen ist [...] er selbst ist dann etwas bloß Vorläufiges und Gelegentliches, seine Resultate sind schon vor der Möglichkeit eines Systemes nicht mehr rein aus sich zu rechtfertigen. (SF, S. 36f.)

Es mag paradox klingen, aber wenn Lukács auch dieser Forderung nachgeht, insofern er in dem Essayband die behandelten Werke „an der Idee“ der Kunst misst, jedoch nach einer anderen Konzeption, verwirklicht er sozusagen das frühromantische Ideal der Kunstkritik, zugleich nimmt er aber eben dadurch dem Essay seinen Versuchscharakter, schließlich und endlich hebt er ihn auf. (SF, S. 110)

Nachdem auf solche Weise die Abwertung des Essays erfolgt ist, kommt zum Schluss doch seine Ehrenrettung. Ein früher schon fallen gelassener Begriff, die Sehnsucht bekommt jetzt wieder eine neue Bedeutung. Als allerletzter Ursprung entpuppt sich die „Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß und Ordnung und Ziel“, die nicht nur „einer Erfüllung“ – eines Systems der großen Ästhetik – bedarf, „die sie ja aufheben würde, sondern auch einer Gestaltung, die sie – ihre eigenste und nunmehr unteilbare Wesenheit – zum ewigen Wert erlöst und errettet. Diese Gestaltung bringt der Essay“. (SF, S. 37f.)

Durch diesen Wechsel im Gedankengang wird also dem Essay die Fähigkeit, eine selbständige Form zu gewinnen, zugesprochen, es wird ihm sogar als sein höchster Verdienst angerechnet. Zugleich zieht das mit sich, dass er schließlich als Kunststart anerkannt wird, und damit es ist Lukács gelungen, das Anfangsdilemma, ob der Essay einmal eine eigene Form haben kann, aufzulösen.

Und zwar aus verschiedenen Gründen. Erstens, weil die apostrophierte Ästhetik die „absolute Idee der Kunst“ von den Frühromantikern in Erinnerung bringt. Zweitens erhält durch sie der Essay ein ebenbürtiges Pendant, wodurch das strukturelle Prinzip der Gegenüberstellung bis zum Ende aufrechterhalten bleiben kann. Drittens ist der *Brief* mit der konsequenten Durchführung der ironischen Struktur eine vorbildliche Einführung in die weiteren Essays, indem er als ein Modell für diese dient. Er gibt das Muster ab, nach dem im Essayband in den einzelnen Aufsätzen die Form entstehen wird. Um diese Verallgemeinerung zu untermauern, wird Lukács' eigene Erklärung herangezogen:

Form oder (produktiv gewordene) Grenze. Das Wesen der Form lag für mich immer in dem Formwerden (nicht Aufheben!) zweier einander absolut ausschließender Prinzipien; Form ist nach meiner Auffassung die leibgewordenen Paradoxie, die Erlebniswirklichkeit, das lebendige Leben des Unmöglichen (Unmöglichkeit in dem Sinn, daß die Komponenten einander absolut und ewig widerstrei-

ten und eine Versöhnung unmöglich ist.) Form ist aber keine Versöhnung, sondern der zur Ewigkeit erlöste Krieg der streitenden Prinzipien.²⁰⁹

2.4.2 Die ‚literaturkritischen‘ Essays

Wie in der Untersuchung des *Briefes* herausgestellt und durch die oben zitierte Briefstelle bestärkt wurde, entsteht die Form in Lukács' Auffassung als Ergebnis von Gegensätzen, wobei die Widersprüchlichkeit nicht eliminiert werden kann, sondern als „leibgewordene Paradoxie“ eigene Gestalt erhält.

Eine ähnliche Konstellation kann man in den Aufsätzen des Essaybandes sehen, mit der Einschränkung, dass sich der eine Gegenpart gewöhnlich stärker als der andere erweist. Wenn im Weiteren die Gegensatzpaare aufgezählt werden, kommt der größere Akzent überall dem erstgenannten Glied zu. Im Kassner-Essay sind die Kontrahenten Platoniker und Dichter; im Kierkegaard-Essay Geste und Lebenswirklichkeit; im Novalis-Text romantische Kunstauffassung versus Goethes Werk; im Storm-Essay kann man gleich den Titel zitieren: *Bürgerlichkeit und l'art pour l'art*. Bei Stefan George geht es um den neuen lyrischen Ton von Impassibilité gegen Volkstümlichkeit, bei Charles-Louis Philippe um Ausdrucksmöglichkeiten von Sehnsucht und Erfüllung; bei Richard Beer-Hofmann sind die Kontrapunkte Augenblicklichkeit und Zufall als typische Kategorien des Impressionismus gegen die formbildende Kraft der Notwendigkeiten; im Sterne-Essay sind es Ordnung / geschlossene Form kontra Chaos / unendliche Form. Schließlich kommt noch der Paul Ernst-Essay, hier sind aber die tragische Lebensansicht bzw. die Tragödie als Form so eindeutig bevorzugt und ist die entgegengesetzte Kontingenz des Mystikers so spärlich vertreten, dass man von einer ironischen Struktur wohl nicht mehr sprechen kann. Und weil der Paul Ernst-Essay als letzter entstanden ist, kann man aus diesem Umstand hinsichtlich der weiteren Entwicklung von Lukács' Denkweise weitreichende Schlüsse ziehen.

In den anderen Texten entsteht zumeist eine für die jeweilige Figur charakteristische und ihr gemäße Form aus dem Wechselspiel der entgegengesetzten Kategorien. Mit Hilfe eines solchen Pendants wird also das Schaffen von Kassner, Novalis, Storm, Charles-Louis Philippe, Stefan George und Richard Beer-Hofmann gerechtfertigt. Kierkegaard und Sterne vertreten in dieser Reihe Ausnahmen. Kierkegaards Geste dem Leben gegenüber wird nicht affirmativ beurteilt, und auch Sterne wird abgelehnt, er ist aber ein Sonderfall, was die essayistische Form betrifft.

Die Dominanz des einen Pols ergibt sich aus der Sympathie des Essayisten mit den meisten dieser Dichter. Wenn man die Liste noch einmal durchläuft, stellt sich jedoch

209 Brief von Mitte Juli 1911 aus Budapest an Salomo Friedländer nach Berlin. In: BW, S. 230.

heraus, dass dabei – Storm ausgenommen – solche Begriffe die Priorität erhalten, die mit der ethischen Einstellung und den strengen ästhetischen Prinzipien des jungen Lukács kaum zu vereinbaren sind. Wie kann jemand, der eine Kritik der unendlichen Form geben will, die fragmentarische Form bei Novalis, die Sehnsucht in ihrer Uferlosigkeit bei Charles-Louis Philippe positiv beurteilen? Wie kann jemand, der gegen *l'art pour l'art* ist, die streng elitäre Dichtung von George hochschätzen; und jemand, der dem Leben eine sinnvolle Gestaltung und hohe Bewusstheit abgewinnen will, die Unmotiviertheit der Handlungen in dem Drama von Beer-Hofmann zulassen?

Diese zweifelhaften Eigentümlichkeiten der einzelnen Dichter stellen übrigens lauter Kennzeichen der modernen Dichtung dar. Mit hoher Wahrscheinlichkeit berührt den Essayisten die mit dem eigenen Lebensgefühl übereinstimmende oder als verwandt empfundene Problematik der moderner Intellektuellen: die Einsicht, dass die Erfüllung doch gewöhnlich weniger bringt als die Unendlichkeit der Sehnsucht; dass ein höchst sensibler Mensch heutzutage zur Einsamkeit verurteilt ist und dass das Zufällige und Sinnlose unvermeidbare Momente der Lebenswirklichkeit sind.

Lukács muss diese Erkenntnisse spontan aufgenommen und sich mit einer ersten unwillkürlichen, subjektiven Sympathie zu eigen gemacht haben. Zugleich hat er aber, um der objektiven Gerechtigkeit willen, die höchst beeindruckenden geistig-seelischen Erlebnisse mit den strengen Prinzipien ethischer Anforderungen, die bei ihm eine grundlegende ästhetische Konsequenz (die der geschlossenen Form) involvieren, konfrontiert. Das Kriterium der geschlossenen Form ist jedoch mit der im Philippe-Essay zum Hauptmotiv gehobenen „Sehnsucht“ schon aus theoretischen Gründen unvereinbar:

Die Sehnsucht ist immer sentimental – gibt es aber sentimentale Formen? Die Form ist eine Überwindung der Sentimentalität; in ihr gibt es keine Sehnsucht und kein Alleinsein mehr: Form werden ist die große Erfüllung von allem. (SF, S. 221.)

2.4.3 Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis²¹⁰

Der Essay beginnt mit einer Einleitung zur Charakterisierung der frühromantischen Jenaer Periode, der fünf kleinere Kapitel folgen. Die ersten vier beschäftigen sich mit der frühromantischen Bewegung im Allgemeinen, die letzten zwei sind Novalis gewidmet. Ein Komplex der sich wiederholenden Kontradiktionen durchzieht sie. Die ersten drei Kapitel beherrscht die Gegenüberstellung der Romantiker mit Goethe, die zugleich auf der Grundlage des Gegensatzes zwischen ihnen und der historischen Zeit in der Einleitung konzipiert wird. In den letzten zwei Kapiteln wird Novalis von dem früh-

210 Lukács, Georg von: Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis. In: SF, S. 92–117.

romantischen Kreis herausgehoben und sein vollendetes Leben als Gegenbeispiel zur Flüchtigkeit der Bewegung dahingestellt. Ein zwiespältiges Verhältnis besteht folglich zwischen ihm und den Frühromantikern: Der Titel und das gleich darauf folgende Motto lassen ahnen, dass Novalis' Gestalt die Frühromantik schlechthin symbolisiere, er wird jedoch bei der Entfaltung der Kritik des Essayisten an ihr als nicht-identisch und gleichzeitig ihr einziger Vollender angesehen.

Ähnliche Doppelbödigkeit kann man in seinem Zusammentreffen mit Goethe beobachten. Novalis sei der einzige gewesen, der „von der Notwendigkeit der Trennung von ihm“ sprach (SF, S. 101.), allein er vermochte aber ebenso wie Goethe „der immer immanenten Gefahr lebenserhöher.de Kräfte abzuiringen“. (SF, S. 111.)

Die engere Zusammengehörigkeit der ersten vier Texteinheiten wird von einem rätselhaft erscheinenden intertextuellen Verweis verstärkt. Das erste Kapitel ausgenommen, schließen alle mit dem unmarkierten Zitat: „Es lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen [...]“ (SF, S. 94, 101, 111.) Diese Zeile, die aus einem Brief Wackenroders an Tieck stammt, hat Lukács wahrscheinlich aus der Romantik-Monographie von Rudolf Haym übernommen.²¹¹ Sie bestürzt den Leser in jedem Fall ihres Vorkommens; in ihrer Wirkung ist sie etwa mit dem frühromantischen Einfall oder Witz vergleichbar.

Während alle anderen Zitate und Anspielungen des Essays markiert und in den jeweiligen Kontext als folgerichtige Schritte einer Argumentationskette eingefügt sind, fehlt bei diesem die syntaktische Einbettung im zweiten und dritten Kapitel. In der Einleitung sowie im zweiten Kapitel, wo der Essayist seine Sympathie mit den frühromantischen Vorstellungen spüren lässt, wirkt die inhaltliche Negation, die das Zitat geheimnisvoll ausdrückt, unbegründet, damit irrational. In der ungarischen Fassung steigert sich noch die Intensität der Intertextualität, da es außer dem Motto das einzige ist, das nicht übersetzt wurde, deshalb lenkt es als ‚Fremdkörper‘ im Text die Aufmerksamkeit auf sich.

Zur Konzipierung eines Textes mit ironischer Struktur genügt die Durchführung des kontradiktorischen Prinzips allein nicht. Wodurch sich hier wirklich die im Vorherigen heraufbeschworene Sokratische – und frühromantische – Ironie verwirklicht, ist das erneuerte Wiederaufnehmen und Vertiefen der gleichen Problematik. Diese ist in allen vier Texteinheiten die zweifelhaft erscheinende Möglichkeit des Kulturschaffens in einer kulturlosen Zeit für die Frühromantiker und für den jungen Lukács. Hier schließt sich eindeutig die existentielle Problematik des Essayisten an den Gegenstand des Essays an. „Die Kultur war der einzige Gedanke des Lebens Lukács“ – behauptet György Márkus [übersetzt von mir, Zs. B.]. (LF, S. 235.) Die Fragwürdigkeit der Kultur im bürgerlichen Zeitalter wird von Lukács schon in seiner Dramengeschichte als zentrale Frage behandelt.

211 Holtei, Karl von: Briefe an Tieck. Breslau 1864, Bd. 4, S. 65.

Zu *Novalis* zurückkehrend: Stufenweise, in jedem Kapitel gründlicher werden hier die einzelnen Aspekte der frühromantischen Kulturbestrebung ausgelegt, die in eine endgültige utopische Harmonie münden sollen, indem sie ethischen Charakter haben. Als neben der Kultur Gleichwertiges erscheint das Ideal der Gemeinsamkeit, die romantische Geselligkeit des „Symphilosophierens“, die für Lukács durchaus nicht nur die „Gefühlsgemeinschaft“ oder „Erlebnismgemeinschaft“ darstellt, wie sie von Kruse-Fischer kritisiert wird, sondern sie hätte zu den eigentlichen „Kulturtaten“ führen können.²¹²

Aufschlussreich ist in dieser Beziehung, aus einer späteren Schrift Lukács zu zitieren, in der er als auf Vorbildliches auf den Zusammenschluss der Frühromantiker zurückverweist:

Daß sich Friedrich Schlegel und Schleiermacher und Novalis gegenseitig für die Verteidigung des Rechts voneinander eintraten, daran fand niemand damals dort etwas auszusetzen – bei uns hätte man auch das rechtfertigen müssen, weil bei uns noch [...] das Pathos der ‚sachlichen‘ Zusammengehörigkeit, die spontane Empfindung und das Erleben ihrer Herrschaft über jede private Neigung und Sympathie vollkommen fehlt [...]²¹³

Sogar der „Egoismus“ der Frühromantiker, daß sie „Phanatiker und Diener der eigenen Entwicklung“ waren, wird entschuldigt, denn sie habe „starke soziale und gesellschaftliche Färbung“ getragen. Goethe sei ihnen letzten Endes deshalb überlegen gewesen, weil er eine geistige Revolution nicht nur im Ideellen herbeigeführt habe, sondern er habe sich – auf Kosten von Verzichtleistungen – auch in der Realität bewähren können.

Stärker als die Überlegenheit Goethes ist die Parteinahme des Essayisten für den frühromantischen Gedanken spürbar, nicht zuletzt weil sie von prägnanten Zitaten unterstützt wird. Der Essayist selbst ergreift das Wort erst am Ende der durchgeführten Gegenüberstellung. Seine explizite Kritik beträgt in der ungarischen Fassung einen einzigen Absatz. Er tadelt im Grunde, dass sie nicht bereit waren, für die Realität der Taten die Unendlichkeit der Möglichkeiten aufzuopfern und sich damit unbewusst vom Leben abwandten. In der etwa zwei Jahre späteren deutschen Fassung wird diese Kritik ausführlicher, erweitert um das Vertauschen der Wirklichkeit zugunsten der Poesie und das Verbleiben der Grenzziehung, ganz im Sinne des vorhin ausgelegten Briefes von Lukács an Leo Popper aus dem Jahre 1909.

Die ironische Struktur wird jedoch damit nicht abgeschlossen, im Lichte der Fortsetzung erscheint das Urteilstöckeln des Essayisten als eine nur provisorische Synthese. Wenn bis zu diesem Punkt die Schlussfolgerung die Unausführbarkeit der romantischen

212 Kruse-Fischer 1991, S. 132.

213 Lukács, György: Kinek nem kell és miért a Balázs Béla költészete. In: Ifjúkori művek (1902–1918). Budapest: Magvető 1977, S. 695–709, hier S. 696. [übersetzt von mir, Zs. B.]

Ideale war, wächst jetzt die Gestalt Novalis' als Gegenbeispiel aus der zum Verfall verurteilten Bewegung hinaus.

Was den Textumfang betrifft, könnte seine Anwesenheit im Essay für nicht hervorragend gehalten werden, den zu ihm gehörenden Textstellen kommt aber die Bedeutung des Rahmens zu. Er erscheint im Titel, mit ihm schließt der Essayist und von ihm stammt auch das Motto: „Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muß durchgehend symbolisch sein.“ Der Motto-Effekt kann allein ‚Signatur für die Epoche‘, aus der sie stammt, abgeben. Da seine Verwendung in der Romantik weit verbreitet war, kann es die von der ironischen Struktur begründete Systemreferenz noch verstärken.

Nach Genette ist bei der Wahl der markierten Mottos die Person des Autors gewöhnlich signifikanter als der Text selbst, weil eine „indirekte Bürgschaft“ für ihn dadurch zum Ausdruck kommt. Darüber hinaus bekommt man „einen Kommentar zum Text, dessen Bedeutung auf diese Weise indirekt präzisiert oder hervorgehoben wird“.²¹⁴ Novalis sei das Vorbild für die frühromantische Bewegung, weil sein Leben ihre Tendenzen symbolisiert.

Nur berühren wir das andere, viel einleuchtender vorkommende intertextuelle Phänomen der Einzeltextreferenz. Wenn man die zahlreichen Zitate und Anspielungen von Friedrich Schlegel und Novalis mit ihrem Folgetext liest, wird es offensichtlich, dass sie entweder affirmativ oder aus dem Zweck der besseren Verständigung heraufbeschworen wurden.

Lukács' Deutung von Novalis' Werk ist die endgültige Entfaltung der ironischen Struktur. Novalis war der „hartnäckigste“ unter den nach Unendlichkeit Strebenden, und dennoch „der einzige praktische Lebenskünstler“, sowohl Romantiker als auch Goethe. (SF, S. 117.) Bei ihm sind endlich Leben und Poesie zu „einer untrennbaren Einheit“ geworden, „seine Wege führten alle zum Ziel, seine Fragen wurden beantwortet“. (SF, S. 116.) Die Lösung bringt ihm aber wie bei Sokrates, der Tod, der immer „willkürlich und ironisch“ ist. (SF, S. 31.) Novalis' Lebenswerk steht unter dem Zeichen des Todes. Das Fragmentarische bekommt erst vom Tode her seinen Sinn, der Tod bewirkt aber, indem er es abschließt, seine Aufhebung. Wenn er ein „Symbol der gesamten Romantik“ ist, dann ist „sein Sieg [...] ein Todesurteil über die Schule“. (SF, S. 117.)

Dass es Lukács mehr am Exponieren dieser „furchtbaren Zweideutigkeit“ als an einer Kritik an der Frühromantik lag, beweist eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1910, in der er noch immer über dasselbe Problem grübelt:

Die Möglichkeit, die einmalige Verwirklichung einer Möglichkeit, sagt Eckehart, bedeutet deren jeweilige Wirklichkeit. Metaphysisch gibt es keine Zeit. Der Augenblick aber, in dem ich ich war, ist

214 Genette, Gérard: Paratexte. aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1989, S. 154.

tatsächlich das Leben, das Leben selbst; und die das ‚ganze Leben‘ ausfüllenden Stimmungen sind doch nur ‚augenblicklich‘. Auch hier freilich diese furchtbare Zweideutigkeit (die für jedes rationelle Temperament besteht, sofern sein Rationalismus nicht bis zum Mystizismus fortgedeiht): ist nicht etwa auch das Frivolität? Mit anderen Worten: das alte Problem (nur etwas allgemeiner und tiefer formuliert): Wo trennt sich Hjalmar Ekdal von Novalis?²¹⁵

Während früher und später bei Lukács das kritische Verhalten der Romantik gegenüber überwiegt, fixiert *Novalis* die frühromantische Position des Festhaltens am Paradoxon: Kann die einzige vollkommene Verwirklichung des frühromantischen Ideals eine Rechtfertigung für die Schule geben, wenn sie gleichzeitig die Aufhebung ihrer wesentlichsten Tendenzen bedeutet?

2.4.4 Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Laurence Sterne²¹⁶

Nach dem Beweis eines Briefes an Leo Popper scheint *Novalis* 1909 ein schon zum Teil überholtes Intermezzo gewesen zu sein, dem gegenüber Lukács im Sterne-Essay eher den Gedankengang des *Ibsen*-Aufsatzes fortzusetzen beabsichtigt:

Doch geht es hier [im Sterne-Essay, Zs. B.] um die Romantik, als deren Kritik ich in meinem ersten Aufsatz über Ibsen schrieb: „Die Romantik ist Flug, aber man kann nicht immer fliegen, und es gibt kein Ziel, weil sie nach dem Unendlichen strebt.“ Und ähnliche Gedanken liegen auch *Novalis* zugrunde, die Frage wird im Mittelpunkt meines (in Arbeit befindlichen) Buches über Friedrich Schlegel stehen. Die Romantik ist Poesie, mit den Worten Friedrich Schlegels „progressive Universalpoesie“, über die er schreibt: „[...] das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann [...] Sie ist allein unendlich, weil sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters über sich kein Gesetz leide“. Und aus dem *Novalis* wirst Du Dich vielleicht daran erinnern, daß das Wesen des romantischen Lebens die in die Praxis übertragene Poesie, die Erhebung ihrer innersten und tiefsten Gesetze zu Lebensgesetzen ist. Nun, mein Leben ist zum Großteil eine Kritik der Romantik [...]. (BW, S. 91f.)

Der erste Vorwurf des *Ibsen*-Aufsatzes gegen die Romantik, der übertriebene Gefühlskult erweist sich 1909 als nicht mehr haltbar. Das intensive Studium der Frühromantiker und besonders Friedrich Schlegels führte Lukács offensichtlich zu der Erkenntnis, dass ihre Maßlosigkeit nicht im Emotionellen, sondern im Geistigen-Experimentellen besteht. So betont er jetzt vielmehr die Kritik am Unendlichkeitsstreben und – als Neuigkeit des *Novalis* – an der zweifelhaften Grenzüberschreitung zwischen Leben und Poesie. Wenn er aber schreibt: „Und ähnliche Gedanken liegen auch *Novalis* zugrunde“, das bedeutet, dass *Novalis* nicht vollständig dieser Kritik einen Dienst erweisen wollte,

215 Lukács, Georg: Tagebuch 1910–11, S. 13f.

216 Lukács, Georg: Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Laurence Sterne. In: SF, S. 179–217.

wobei zum präzisen Erfassen der Bemerkung die deutsche Übersetzung noch richtiggestellt werden muss. Im ungarischen Original heißt es nämlich: „és hasonló gondolatok vannak a *Novalis* alján is“²¹⁷, also unten im *Novalis*, was dem Zitierten gegenüber eine wichtige Einschränkung enthält.

Nach den Absichten von Lukács hätte durch den Sterne-Essay der wichtigste Schritt im Dienste der ‚Abrechnung‘ mit der Romantik gemacht werden sollen, paradoxerweise wird jedoch gerade hier eine musterhafte ironische Struktur durchgeführt. Die Schuld daran trägt die Szenerie des Essays, ausnahmsweise wird hier nämlich eine Dialogform konzipiert. Es findet jedoch kein steriler ästhetischer Diskurs statt, sondern eine konkrete lebensweltliche Situation, wobei die Werbung zweier junger Männer um die Zuneigung eines Mädchens vorgeführt wird. Anscheinend geht es allein um poetologische Fragen, in der Tat wollen jedoch beide Männer das Mädchen beeindrucken.

Außer diesen drei Figuren gibt es auch noch einen Narrator, dem eine äußerst wichtige Funktion zukommt. Er erscheint nicht nur als parteiloser Vermittler zwischen den Rivalen, sondern er entdeckt auch die verheimlichten Motivationen der Gesprächspartner und macht dazu ironische Bemerkungen. Somit wird die theoretische Ebene der Diskussion durch deren emotionellen Hintergrund kontrapunktiert; durch die immer länger werdenden theoretischen Erörterungen schimmern die Unsicherheit und der Selbstzweifel der Beteiligten hindurch. Schrittweise wird das Wortduell auf ein ästhetisch-philosophisches Niveau erhoben, auf dem die primären – erotischen – Interessen beiseite geschoben werden müssen. Das Ergebnis ist, dass keiner mehr den anderen versteht, beide Rivalen die Situation missdeuten.

Joachim, der die Position von Lukács vertritt, glaubt auf Unverständnis und Entfremdung gestoßen zu haben und muss davongehen, während Vincenz, der in der Debatte auf theoretischer Ebene unterliegt, in der Liebe siegreich wird. Wenn er unentschlossen zurückbleibt, kommt ihm selbst völlig unerwartet der Einfall und er küsst das Mädchen, wodurch alle Spannungen aufgelöst zu werden scheinen. Diese Rückkehr in die Realität wirkt allerdings höchst willkürlich.

Eine solche Geste könnte eine dialogische Szene, die der Sterne-Aufsatz ja ist, an und für sich stilgerecht beenden. Hier tritt aber die konkrete lebensweltliche Situation, die Rivalisierung zweier junger Männer um ein Mädchen, durch die erregte Debatte in den Hintergrund. Ihre Intensität steigert sich dermaßen, dass auch die Gesprächspartner vollständig hingerissen zu werden scheinen. Wenn die Debatte plötzlich durch den Kuss abbricht, ist dies eine Mahnung daran, dass die Wirklichkeit vor der Theorie den Vorsprung haben muss. Dass der Essayist diese Einsicht durch eine harmlose Flirt-Szene vermittelt, wodurch die Ironie eine Zuspitzung erfährt, kann durchaus als

217 Popper 1993, S. 303.

„frivol“ bezeichnet werden, um einen typischen Lukács-Ausdruck dieser Jahre zu verwenden.

Popper kritisierte – nicht zufällig – das Konzept der Einmischung von Theorie und Erotik, Lukács meinte jedoch, er brauche sowohl Sterne als auch diese Liebeszenerie, den ideellen Hintergrund des Sterne-Essays bildete nämlich für ihn die Kritik an der romantischen Ironie. Er behauptete, „bloß sind hier die Kritik der Epik und der Romantik nicht voneinander zu trennen.“ (BW, S. 91.)

Indem Lukács am Lebenswerk des englischen Autors die poetische Unzulänglichkeit der par excellence romantischen Gattung des Romans beweisen will, wird von ihm die beliebige Fortsetzbarkeit von Sternes Roman als kompositioneller Fehler angerechnet, wobei er eigentlich doch nicht von einer rein poetologischen Absicht geführt wird. Woran er letzten Endes Interesse hat, ist die ethische – mit seiner Bezeichnung „weltanschauliche“ – Voraussetzung dieses Romantyps, und die „unendliche Form“ sei bloß deren poetologische Konsequenz.²¹⁸ In der Auffassung von Lukács bilden die Begriffe „grenzenlose Subjektivität“, romantische Ironie, Weltanschauung und Komposition Korrelate.

Konnte sie [die Komposition] wichtig für ihn [Sterne] sein, wenn diese grenzenlose Subjektivität, dieses romantisch ironische Spiel mit allem Weltanschauung war, unmittelbare Form der Lebensoffenbarung, eine Art des Empfindens und Ausdrückens der Welt? Und jeder Schriftsteller und jedes Werk gibt mir nur ein Spiegelbild der Welt in einem Spiegel, der würdig war, alle Strahlen der Welt zurückzuwerfen. [...] Alle romantische Ironie ist Weltanschauung. Und ihr Inhalt ist immer die Steigerung des Ich-gefühls ins mystische All-gefühl. (SF, S. 298f.)

So argumentiert der Sterne-Anhänger Vinzenz für die Berechtigung der Formlösung. Wenn er das Spiel als mögliche Haltungsweise gegenüber der Welt bezeichnet, meint er damit die nötige weltanschauliche Legitimation für die unendliche Form angegeben zu haben, was aber sein Gesprächspartner, Joachim als „stil-ethische Verkommenheit“ bezweifelt, indem er zuletzt auf die Gefahr des Chaos hinweist und auf der Unverzichtbarkeit der Ethik beharrt. (SF, S. 304.)

Offenbar bildet Friedrich Schlegels Schrift *Gespräch über die Poesie* die Vorlage des Sterne-Essays und die erste Anregung mag dazu von Rudolf Hayms Literaturgeschichte her gestammt zu haben. Wie Haym den Roman „für die universellste Dichtungsgattung“ der Romantik erklärte,²¹⁹ so behauptete auch Lukács: „[...] die Wortverwandtschaft von Roman und Romantisch ist kein Zufall: das war die typische Form der Romantik – im Leben wie in der Kunst [...]“. (BW, S. 91.)

218 Vgl. BW, S. 91f.

219 Haym 1870, S. 134.

Das ästhetische Konzept des Sterne-Essays geht demnach – mit verkehrten Vorzeichen – auf den Text *Brief über den Roman* zurück. Sowohl bei Schlegel als auch bei Lukács steht im Mittelpunkt der poetologischen Ausführung die Romankunst von Sterne und sowohl bei Schlegel als auch bei Lukács werden dieselben Kennzeichen von ihm als bedeutsam hervorgehoben: der Humor und die unendliche Form, genannt Arabeske. Weitere wichtige Gemeinsamkeit stellen auch die als vorbildhaft genannten Autoren dar: als solche werden Goethe und Jean Paul erwähnt, und beim Namen genannt wird bei Lukács freilich auch Schlegel.

Wenn jedoch Lukács Sterne wegen seines unheilvollen „Episodismus“ und die Arabeske als die „Anarchie“ der Form verwirft (SF, S. 317f.), übersieht er gewollt oder ungewollt, dass Schlegel die Arabeske zwar anfänglich als „keine hohe Dichtung“ abgestempelt hat, später neigte er jedoch dazu, ihr weitere Entwicklungsmöglichkeiten anzuerkennen.²²⁰ Indem Schlegel über „wahre Arabesken“ erzählte, beharrte er schon auf einer „höheren Einheit“ und einem „geistigen Zentralpunkt“;²²¹ wie diese Momente Rudolf Haym in seiner Darstellung der frühromantischen Romantheorie bezeichnete.²²²

Zweifellos gibt es einen wesentlichen Unterschied: bei Schlegel ist der Zentralpunkt in dem *Brief* in die subjektive Anschauungswelt des Verfassers hineingelegt, während Joachim-Lukács die Ethik als etwas Objektives transzendiert. Desto ironischer erscheint seine Niederlage.

2.5 Die ironische Haltung als existentielle Position der Moderne

Die Hervorhebung der Eigentümlichkeit eines Dichters und gleich darauf die Befragung der ästhetischen Legitimation dieses Charakterzugs spiegelt die Spaltung des essayistischen Ich wider. Dies wird als die erste Bedingung für die Entstehung der ironischen Struktur im theoretischen Diskurs der Moderne und später auch der Postmoderne bezeichnet.²²³ Die Spaltung entsteht dadurch, dass der Essayist trotz seiner theoretisch fundierten ästhetischen Überzeugung für die behandelten Autoren Sympathie spürt und es für notwendig hält, diese „illegitime“ Neigung zu rechtfertigen.

Indem Lukács die ironische Struktur zur Hilfe nimmt, gelingt es ihm auf paradoxe Weise, die individuelle Formlösung seines Dichters zu retten. Aus der Spannung der Gegensätze ergibt sich die jeweilige Form, wobei der Essayist die Aussage von Kapitel zu Kapitel vertieft und dann plötzlich damit aufhört. Der Schluss kommt einer ironischen Struktur

220 KFSa, Bd. 2, S. 331.

221 Ebd., S. 337.

222 Haym 1870, S. 515.

223 Vgl. de Man, Paul: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: Ders. 1993, S. 105–130.

gemäß von außen, erscheint nicht vorbereitet und wirkt daher willkürlich. So bringt für Novalis' fragmentarisches Lebenswerk der Tod die letzte Vollendung; bei Charles-Louis Philippe das Transponieren seiner sehnsuchtsvollen lyrischen Romane ins Idyllisch-Elegische, das in der Terminologie von Lukács die Form der Erfüllung sei, und im Beer-Hofmann-Essay das Versehen der zufälligen Augenblicke mit einzigartiger symbolischer Kraft. Im George-Essay haben seelische Tapferkeit, Vermeidung der Banalität und die Resignation der Helden großer zeitgenössischer Dramen, etwa von Ibsen, das letzte Wort.

Recht widersprüchlich ist auch der Storm-Aufsatz.²²⁴ Hier ist die Ausgangssituation umgekehrt: Der Dichter gehöre nach Lukács einer Epoche an, die keine Rechtfertigung braucht. Storm vertrete das ethisch eingestellte, über hohen Gemeinschaftssinn verfügende, mit dem Fleiß und Engagement des Handwerkers ausgestattete traditionelle Bürgertum, dessen Wertvorstellungen in jeder Hinsicht über denen der l'art pour l'art-Künstler stehen. Schritt für Schritt kommen aber die modernen Züge Storms zum Vorschein, die seelische Komplexität seiner Figuren, das Immer-Stärker-Werden des Atmosphärischen in seinen Novellen; so „muss“ auch seine den Impressionismus vorwegnehmende Novellenkunst gerettet werden. Dies geschieht nach Lukács durch Hervorhebung eines traditionellen und eher technischen künstlerischen Mittels, der Bevorzugung des Rahmens, die Storms Novellen gegen das impressionistische Zerfließen der Form bewahren könne.

Schließlich ist es der Kierkegaard-Essay, der eine Ausnahme bildet, insofern das als subjektiv affirmierte Prinzip der „Geste“ diesmal nicht gerettet wird.²²⁵ Das ist schon deshalb erstaunlich, weil die „Geste“ die Funktion der „Form“ trägt, insofern sie durch deren Widersprüchlichkeit definiert wird:

Die Geste ist mit einem Wort jener einzige Sprung, mit dem das Absolute sich im Leben zum Möglichen verwandelt. Die Geste ist das große Paradox des Lebens, denn nur in ihrer starren Ewigkeit hat jeder wegschwindende Augenblick des Lebens Platz und wird in ihr zur wahren Wirklichkeit. (SF, S. 65.)

Zwar verkündet der Schlussakkord des Bandes als wichtigste Erkenntnis: „Die Form ist die höchste Richterin des Lebens“, gilt diese Einsicht für die Kierkegaardsche Geste nicht. (SF, S. 370.) Der Essay zeigt, dass die Geste als Maske des Verführers in Kierkegaards Fall unzulänglich sei, weil sie gegenüber den unaufhörlichen Herausforderungen des Lebens starr und leer geworden ist. Gerechtfertigt wird nicht sie, sondern der Mythos Kierkegaard mit seinen vielfältigen Kämpfen gegen die Zeit. Die Lösung könnte, der ironischen Struktur gemäß, von außen, durch den Tod kommen wie bei Novalis; von

224 Lukács, Georg: Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm. In: SF, S. 82–116.

225 Lukács, Georg: Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regina Olsen. In: SF, S. 44–63.

dem Essayisten wird aber sogar die Eindeutigkeit des Todes bezweifelt, insofern dieser ebenfalls als eine Art Geste aufgefasst wird.

Lukács hat das geplante Buch über die Romantik und dann auch das über Friedrich Schlegel nicht geschrieben. Dies war aber kein Verlust oder Versäumnis – die Geistigkeit, die Sehweise und ästhetische Auffassung von beiden ist im Wesentlichen in dem Essayband enthalten. Was für ihn an der Frühromantik relevant war, die Differenziertheit von Fragestellungen, die Perspektivität kontingenter Lösungen und das Verhältnis von Leben und Kunst, Subjekt und Objekt, hat er an den Problemfällen seiner Lieblingsautoren erprobt.

Wie allgemein bekannt, vollzog sich bei Lukács im Späteren eine radikale Distanzierung von der Position der Jugendjahre, deren erste Zeichen man bereits in dem Essayband bemerken kann. Als ein solches Zeichen kann sicherlich die Überarbeitung der ersten, ungarischen Fassung bewertet werden: Es ist erstaunlich, dass Lukács nach etwa anderthalb Jahren bereit war, seine Position im Bezug auf den Essay, was dessen Offenheit betrifft, für die deutsche Fassung zu revidieren.

Nicht gesprochen wurde bisher in diesem Zusammenhang über den Ernst-Aufsatz, welcher 1911 entstanden ist und daher erst in die deutsche Ausgabe aufgenommen wurde.²²⁶ Er handelt von der „Metaphysik der Tragödie“ und kann eigentlich nicht mehr als Essay behandelt werden, insofern darin die Aussagen mit kategorischer Eindeutigkeit formuliert sind. Wieder ein Zeichen dafür, wie rasch sich Lukács' Scheidung von seinen Jugendidealen vollzog.

Lukács' Definition der Form im Ernst-Aufsatz entbehrt der früheren Bezugnahme auf die Widersprüchlichkeit der Realität; nach ihrer Neubestimmung „muss sie sich vor der Gestaltung eines Unklaren oder Niederdrückenden verschließen“. (SF, S. 370.) Sie tritt als ethischer Impetus auf, und Lukács scheut hier nicht einmal davor, sie als richtende Instanz zu apostrophieren:

[...] über einen Menschen und sein Schicksal ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen, und welche ihre Höhepunkte erfordern. (SF, S. 370.)

Das nächste namhafte Werk von Lukács, *Die Theorie des Romans* aus dem Jahre 1916, entsteht nach seiner eigenen Äußerung bereits unter dem dominierenden Einfluss von Hegel; Friedrich Schlegel wird nur einmal beiläufig, im Vorwort erwähnt...²²⁷ Die romantischen Bestrebungen und Denkexperimente werden im Angesicht der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs als reine Illusionen verabschiedet.

226 Lukács, Georg: Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst. In: SF, S. 218–250.

227 Lukács, Georg: Theorie des Romans. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, S. 9.